Susan Sontag

La mente despejada

Cuatro ensayos sobre la creación

Flash

Susan Sontag

La mente despejada

Cuatro ensayos sobre la creación

Flash

La mente despejada

Cuatro ensayos sobre la creación

Susan Sontag

Flash

Contra la interpretación

> El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido.
>
> WILLEM DE KOONING, *en una entrevista*

> Son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible.
>
> OSCAR WILDE, *en una carta*

1

La más antigua experiencia del arte tiene que haberlo percibido como encantamiento o magia; el arte era un instrumento del ritual (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etcétera). La primera *teoría* del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mímesis, imitación de la realidad.

Y es en este punto donde se planteó la cuestión del *valor* del arte. Pues la teoría mimética, por sus propios términos, reta al arte a justificarse a sí mismo.

Platón, que propuso la teoría, lo hizo al parecer con la finalidad de establecer que el valor del arte es dudoso. Al considerar los objetos materiales ordinarios como objetos miméticos en sí mismos, imitaciones de formas o estructuras trascendentes, aun la mejor pintura de una cama sería solo una «imitación de una imitación». Para Platón, el arte no tiene una utilidad determinada (la pintura de una cama no sirve para dormir encima) ni es, en un sentido estricto, verdadero. Y los argumentos de Aristóteles en defensa del arte no ponen realmente en tela de juicio la noción platónica de que el arte es

un elaborado *trompe l'oeil*, y, por tanto, una mentira. Pero sí discute la idea platónica de que el arte es inútil. Mentira o no, el arte tiene para Aristóteles un cierto valor en cuanto constituye una forma de terapia. Después de todo, replica Aristóteles, el arte es útil, medicinalmente útil, en cuanto suscita y purga emociones peligrosas.

En Platón y en Aristóteles la teoría mimética del arte va pareja con la presunción de que el arte es siempre figurativo. Pero los defensores de la teoría mimética no necesitan cerrar los ojos ante el arte decorativo y abstracto. La falacia de que el arte es necesariamente un «realismo» puede ser modificada o descartada sin trascender siquiera los problemas delimitados por la teoría mimética.

El hecho es que toda la conciencia y toda la reflexión occidentales sobre el arte han permanecido en los límites trazados por la teoría griega del arte como mímesis o representación. Es debido a esta teoría que el arte en cuanto a tal —por encima y más allá de determinadas obras de arte— llega a ser problemático, a necesitar defensa. Y es la defensa del arte la que engendra la singular concepción según la cual algo, que hemos aprendido a denominar «forma», está separado de algo que hemos aprendido a denominar «contenido», y la bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma.

Aun en tiempos modernos, cuando la mayor parte de los artistas y de los críticos han descartado la teoría del arte como representación de una realidad exterior y se han inclinado en favor de la teoría del arte como expresión subjetiva, persiste el rasgo fundamental de la teoría mimética. Concibamos la obra de arte según un modelo pictórico (el arte como pintura de la realidad) o según un modelo de afirmación (el arte como afirmación del artista), el contenido sigue estando en primer lugar. El contenido puede haber cambiado. Quizá sea ahora menos figurativo, menos lúcidamente realista. Pero aún se supone que una obra de arte *es* su contenido. O, como suele afirmarse hoy, que una obra de arte, por definición, dice algo («X dice que...», «X intenta decir que...», «Lo que X dijo...», etcétera, etcétera).

Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué *decía*, pues se sabía (o se creía saber) qué *hacía*. Desde ahora hasta el final de toda conciencia, tendremos que cargar con la tarea de defender el arte. Solo podremos discutir sobre este u otro medio de defensa. Es más: tenemos el deber de desechar cualquier medio de defensa y justificación del arte que resulte particularmente obtuso, o costoso, o insensible a las necesidades y a la práctica contemporáneas.

Este es el caso, hoy, de la idea misma de contenido. Prescindiendo de lo que haya podido ser en el pasado, la idea de contenido es hoy sobre todo un obstáculo, un fastidio, un sutil, o no tan sutil, filisteísmo.

Aunque pueda parecer que los progresos actuales en diversas artes nos alejan de la idea de que la obra de arte es primordialmente su contenido, esta idea continúa disfrutando de una extraordinaria supremacía. Permítaseme sugerir que eso ocurre porque la idea se perpetúa ahora bajo el disfraz de una cierta manera de enfrentarse a las obras de arte, profundamente arraigada en la mayoría de las personas que consideran seriamente cualquiera de las artes. Y es que el abusar de la idea de contenido comporta un proyecto, perenne, nunca consumado, de *interpretación*. Y, a la inversa, es precisamente el hábito de acercarse a la obra de arte con la intención de *interpretarla* lo que sustenta la arbitraria suposición de que existe realmente algo asimilable a la idea de contenido de una obra de arte.

3

Naturalmente, no me refiero a la interpretación en el sentido más amplio, el sentido que Nietzsche acepta (adecuadamente) cuando dice: «No hay hechos, solo interpretaciones». Por interpretación entiendo aquí un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas «reglas» de interpretación.

La interpretación, aplicada al arte, supone desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos (el X, el Y, el Z y así

sucesivamente). La labor de interpretación lo es, virtualmente, de traducción. El intérprete dice: «Fíjate, ¿no ves que X es en realidad, o significa en realidad, A? ¿Que Y es en realidad B? ¿Que Z es en realidad C?».

¿Qué situación pudo dar lugar al curioso proyecto de transformar un texto? La historia nos facilita los materiales para una respuesta. La interpretación apareció por vez primera en la cultura de la antigüedad clásica, cuando el poder y la credibilidad del mito fueron derribados por la concepción «realista» del mundo introducida por la ilustración científica. Una vez planteado el interrogante que acuciaría a la conciencia posmítica —el de la *similitud* de los símbolos religiosos—, los antiguos textos dejaron de ser aceptables en su forma primitiva. Entonces, se echó mano de la interpretación para reconciliar los antiguos textos con las «modernas» exigencias. Así, los estoicos, a fin de armonizar su concepción de que los dioses debían ser morales, alegorizaron los rudos aspectos de Zeus y su estrepitoso clan de la épica de Homero. Lo que Homero describió en realidad como adulterio de Zeus con Latona, explicaron, era la unión del poder con la sabiduría. En esta misma tónica, Filón de Alejandría interpretó las narraciones históricas literales de la Biblia hebraica como parábolas espirituales. La historia del éxodo desde Egipto, los cuarenta años de errar por el desierto, y la entrada en la tierra de promisión, decía Filón, eran en realidad una alegoría de la emancipación, las tribulaciones y la liberación final del alma individual. Por tanto, la interpretación presupone una discrepancia entre el significado evidente del texto y las exigencias de (posteriores) lectores. Pretende resolver esa discrepancia. Por alguna razón, un texto ha llegado a ser inaceptable; sin embargo, no puede ser desechado. La interpretación es entonces una estrategia radical para conservar un texto antiguo, demasiado precioso para repudiarlo, mediante su refundición. El intérprete, sin llegar a suprimir o reescribir el texto, lo *altera*. Pero no puede admitir que es eso lo que hace. Pretende no hacer otra cosa que tornarlo inteligible, descubriéndonos su verdadero significado. Por más que alteren el texto, los intérpretes (otro ejemplo notable son las interpretaciones «espirituales» rabínicas y cristianas del

indiscutiblemente erótico *Cantar de los cantares*) siempre sostendrán estar revelando un sentido presente en él.

En nuestra época, sin embargo, la interpretación es aún más compleja. Pues el celo contemporáneo por el proyecto de interpretación no suele ser suscitado por la piedad hacia el texto problemático (lo cual podría disimular una agresión), sino por una agresividad abierta, un desprecio declarado por las apariencias. El antiguo estilo de interpretación era insistente, pero respetuoso; sobre el significado literal erigía otro significado. El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta «más allá del texto» para descubrir un subtexto que resulte ser el verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivas e impías teorías de la interpretación. Todos los fenómenos observables son catalogados, en frase de Freud, como *contenido manifiesto*. Este contenido manifiesto debe ser cuidadosamente analizado y filtrado para descubrir debajo de él el verdadero significado: el *contenido latente*. Para Marx, los acontecimientos sociales, como las revoluciones y las guerras; para Freud, los acontecimientos de las vidas individuales (como los síntomas neuróticos y los deslices del habla), al igual que los textos (como un sueño o una obra de arte), todo ello, está tratado como pretexto para la interpretación. Según Marx y Freud estos acontecimientos solo son inteligibles *en apariencia*. De hecho, sin interpretación, carecen de significado. Comprender es interpretar. E interpretar es volver a exponer el fenómeno con la intención de encontrar su equivalente.

Así pues, la interpretación no es (como la mayoría de las personas presume) un valor absoluto, un gesto de la mente situado en algún dominio intemporal de las capacidades humanas. La interpretación debe ser a su vez evaluada, dentro de una concepción histórica de la conciencia humana. En determinados contextos culturales, la interpretación es un acto liberador. Es un medio de revisar, de transvaluar, de evadir el pasado muerto. En otros contextos culturales es reaccionaria, impertinente, cobarde, asfixiante.

4

La actual es una de esas épocas en que la actitud interpretativa es en gran parte reaccionaria, asfixiante. La efusión de interpretaciones del arte envenena hoy nuestras sensibilidades, tanto como los gases de los automóviles y de la industria pesada enrarecen la atmósfera urbana. En una cultura cuyo ya clásico dilema es la hipertrofia del intelecto a expensas de la energía y la capacidad sensorial, la interpretación es la venganza que se toma el intelecto sobre el arte.

Y aún más. Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo. Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«*este* mundo»! Como si hubiera otro).

El mundo, nuestro mundo, está ya bastante reducido y empobrecido. Desechemos, pues, todos sus duplicados, hasta tanto experimentemos con más inmediatez cuanto tenemos.

5

En la mayoría de los ejemplos modernos, la interpretación supone una hipócrita negativa a dejar sola la obra de arte. El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.

Este filisteísmo de la interpretación es más frecuente en la literatura que en cualquier otro arte. Hace ya décadas que los críticos literarios creen que su labor consiste en transformar los elementos del poema, el drama, la novela o la narración en otra cosa. Habrá ocasiones en que el escritor se sienta tan incómodo ante el manifiesto poder de su arte que ya dentro de la misma obra instalará —no sin una nota de modestia, un toque de ironía de buen tono— su clara y explícita interpretación. Thomas Mann es un ejemplo de autor tan excesivamente cooperativo. En el caso de autores más reacios, le falta tiempo al crítico para llevar a cabo por sí mismo esta tarea.

La obra de Kafka, por ejemplo, ha estado sujeta a secuestros en serie por no menos de tres ejércitos de intérpretes. Quienes leen a Kafka

como alegoría social ven en él ejemplos clínicos de las frustraciones y la insensatez de la burocracia moderna, y su expresión definitiva en el estado totalitario. Quienes leen a Kafka como alegoría psicoanalítica ven en él desesperadas revelaciones del temor de Kafka a su padre, sus angustias de castración, su sensación de impotencia, su dependencia de los sueños. Quienes leen a Kafka como alegoría religiosa explican que K. intenta, en *El castillo*, ganarse el acceso al cielo; que José K., en *El proceso*, es juzgado por la inexorable y misteriosa justicia de Dios... Otra obra que ha atraído a los intérpretes como a sanguijuelas es la de Samuel Beckett. Los delicados dramas de la conciencia encerrada en sí misma de la obra de Beckett —reducidos a los elementos esenciales, recortados, frecuentemente presentados en situación de inmovilidad física— son leídos como una declaración sobre la alienación del hombre moderno por el pensamiento o por Dios, o como una alegoría de la psicopatología.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide..., podríamos citar autor tras autor; es interminable la lista de aquellos que se han visto rodeados de gruesas capas de interpretación. Pero debe advertirse que la interpretación no es solo el homenaje que la mediocridad rinde al genio. Es, precisamente, *la* manera moderna de comprender algo, y se aplica a obras de toda calidad. Así, de las notas que Elia Kazan publicó sobre su versión de *A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado Deseo)*, se desprende que, para dirigir la obra, tuvo que descubrir que Stanley Kowalski representaba el barbarismo sensual y exterminador que iba adueñándose de nuestra cultura, y que Blanche du Bois era la civilización occidental, la poesía, los ropajes delicados, la luz tenue, los sentimientos refinados y todo lo que se quiera, aunque, naturalmente, dentro ya de cierto desgaste. El vigoroso melodrama psicológico de Tennessee Williams se nos vuelve inteligible; se trataba de *algo*: de la decadencia de la civilización occidental. Al parecer, de haber seguido siendo un drama sobre un atractivo bruto llamado Stanley Kowalski y una mustia y escuálida belleza llamada Blanche du Bois, no le habría sido posible dirigir la pieza.

Nada importa que los artistas pretendan o no que se interpreten sus obras. Quizá Tennessee Williams crea que *A Streetcar Named Desire* trata de lo que el director Elia Kazan cree que trata. Pudiera ser que Cocteau, respecto de *La sangre de un poeta* y de *Orpheo*, deseara las esmeradas conferencias que se han pronunciado sobre estas películas, en términos de simbolismo freudiano y crítica social. Pero el mérito de estas obras ciertamente radica en algo distinto de sus «significados». Es más, los dramas de Williams y las películas de Cocteau son defectuosos, falsos, forzados, faltos de convicción, precisamente porque sugieren tan portentosos significados.

De algunas entrevistas se desprende que Resnais y Robbe-Grillet concibieron conscientemente *El año pasado en Marienbad* de modo que satisficiera interpretaciones múltiples e igualmente plausibles. Y sin embargo, deberíamos resistirnos a la tentación de interpretar *Marienbad*. Lo importante en *Marienbad* es la inmediatez pura, intraducible, sensual, de algunas de sus imágenes, así como sus soluciones rigurosas, aunque rígidas, de determinados problemas de la forma cinematográfica.

Abundando en todo esto, podría ser que Ingmar Bergman pretendiera representar con el tanque que avanza con estrépito por la desierta calle nocturna de *El silencio* un símbolo fálico. Pero si lo hizo, fue una idea absurda. («No creas nunca al cuentista, cree el cuento», dijo Lawrence.) Esta secuencia del tanque, considerada como objeto bruto, como equivalente sensorial inmediato de los misteriosos, abruptos y acorazados acontecimientos que tenían lugar en el hotel, es el momento más sorprendente de la película. Quienes buscan una interpretación freudiana del tanque solo expresan su falta de respuesta a lo que transcurre en la pantalla.

Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo de reemplazarla por alguna otra cosa.

La interpretación, basada en la teoría, sumamente cuestionable, de que la obra de arte está compuesta por trozos de contenido, viola el arte. Convierte el arte en artículo de uso, en adecuación a un esquema mental de categorías.

La interpretación, naturalmente, no siempre prevalece. De hecho, es posible que buena parte del arte actual deba entenderse como producto de una huida de la interpretación. Para evitar la interpretación, el arte puede llegar a ser parodia. O a ser abstracto. O a ser («simplemente») decorativo. O a ser no-arte.

La huida de la interpretación parece ser especialmente característica de la pintura moderna. La pintura abstracta es un intento de no tener contenido, en el sentido ordinario; puesto que no hay contenido, no cabe interpretación. El *pop-art* busca, por medios opuestos, un mismo resultado; utilizando un contenido tan estridente, como «lo que es», termina también por ser ininterpretable.

Asimismo, buena parte de la poesía moderna, comenzando con los grandes experimentos de la poesía francesa (incluido el movimiento equívocamente denominado simbolismo), al poner silencios en los poemas y restablecer la *magia* de la palabra, ha escapado de la garra brutal de la interpretación. La revolución más reciente en el gusto poético contemporáneo —la revolución que ha destronado a Eliot y elevado a Pound— representa un rechazo del contenido en poesía en el antiguo sentido, una impaciencia que dejó a la poesía moderna a merced del celo de los intérpretes.

Me refiero principalmente a la situación en Estados Unidos, claro. Aquí, la interpretación cunde rápidamente en las artes de una vanguardia débil y despreciable: la ficción y el drama. La mayoría de los novelistas y dramaturgos norteamericanos son, de hecho, periodistas, o caballeros sociólogos y psicólogos. Escriben el equivalente literario de la música programada. Y tan rudimentario, falto de inspiración y esclerosado ha sido el concepto de lo que la *forma* puede representar en la ficción y en el drama que, aun cuando el contenido no es simplemente información, noticia, es todavía peculiarmente visible, más fácilmente manejable, más ostensible. En la medida en que las novelas y los dramas (en Estados Unidos), a diferencia de la poesía, la pintura y la música, no reflejan ninguna preocupación interesante por variar su forma, estas artes continuarán siendo presa fácil ante los asaltos de la interpretación.

Pero el vanguardismo programático —que se ha propuesto fundamentalmente experimentaciones con la forma a expensas del contenido— no es la única defensa contra las interpretaciones que infestan el arte. Al menos, así lo espero, pues ello supondría condenar el arte a una persecución perpetua. (También perpetúa la misma distinción entre forma y contenido que es, en último término, una fantasía.) Idealmente, es posible eludir a los intérpretes por otro camino: mediante la creación de obras de arte cuya superficie sea tan unificada y límpida, cuyo ímpetu sea tal, cuyo mensaje sea tan directo, que la obra pueda ser... lo que es. ¿Es esto posible hoy? Sucede, a mi entender, en el cine. Por ese motivo, el cine es en la actualidad, de todas las formas de arte, las más vívida, la más emocionante, las más importante. Quizá el indicador de la vitalidad de una determinada forma de arte consista en su capacidad para admitir defectos, sin dejar de ser buena. Por ejemplo, algunas de las películas de Bergman —pese a estar plagadas de mensajes poco convincentes sobre el espíritu moderno, invitando así a interpretaciones— están por encima de las pretenciosas intenciones de su director. En *Luz de invierno* y *El silencio*, la hermosa y visual sofisticación de las imágenes subvierte ante nuestros ojos la endeble seudointelectualidad de la historia y de una parte del diálogo. (El ejemplo más notable de este tipo de discrepancia es la obra de D. W. Griffith.) En las buenas películas existe siempre una espontaneidad que nos libera por entero de la ansiedad por interpretar. Muchas antiguas películas de Hollywood, como las de Cukor, Walsh, Hawks e incontables directores más, tienen esta cualidad liberadora antisimbólica, no inferior a la de las mejores obras de los nuevos directores europeos como *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*, de Truffaut; *À bout de souffle* y *Vivre sa vie*, de Godard; *L'avventura*, de Antonioni, e *I fidanzati*, de Olmi.

El hecho de que las películas no hayan sido atropelladas por los interpretadores es, en parte, debido simplemente a la novedad del cine como arte. Es también debido al feliz accidente por el cual las películas, durante largo tiempo, fueron tan solo películas; en otras palabras, que se las consideró parte de la cultura de masas, entendida esta como opuesta a la cultura superior, y fueron desechadas por la

mayoría de las personas inteligentes. Además, en el cine siempre hay algo que atrapar al vuelo, además del contenido, para aquellos deseosos de analizar. Pues el cine, a diferencia de la novela, posee un vocabulario de las formas: la explícita, compleja y discutible tecnología de los movimientos de cámara, de los cortes, y de la composición de planos implicados en la realización de una película.

8

¿Qué tipo de crítica, de comentario sobre las artes, es hoy deseable? Pues no pretendo decir que las obras de arte sean inefables, que no puedan ser descritas o parafraseadas. Pueden serlo. La cuestión es cómo. ¿Cómo debería ser una crítica que sirviera a la obra de arte, sin usurpar su espacio?

Lo que se necesita, en primer término, es una mayor atención a la forma en el arte. Si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará. Lo que se necesita es un vocabulario —un vocabulario, más que prescriptivo, descriptivo— de las formas.[1] La mejor crítica, y no es frecuente, procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. Puedo citar, sobre el cine, el teatro y la pintura respectivamente, el ensayo de Erwin Panofsky «Style and Medium in the Motion Pictures», el ensayo de Northrop Frye «A Conspectus of Dramatic Genres» y el ensayo de Pierre Francastel «La destruction d'un espace plastique». La obra de Roland Barthes *Racine* y sus dos ensayos sobre Robbe-Grillet son ejemplos de análisis formal aplicado a la obra de un solo autor. (Los mejores ensayos de *Mimesis*, de Erich Auerbach, como «La cicatriz de Odiseo» son también de este tipo.) Un ejemplo de análisis formal aplicado simultáneamente al género y al autor lo encontraríamos en el ensayo de Walter Benjamin «The Story Teller: Reflections on the Works of Nicolai Leskov».

Igualmente válidos serían los actos de crítica que proporcionaran una descripción verdaderamente certera, aguda, amorosa, de la aparición de una obra de arte. Esto parece ser más difícil incluso que

el análisis formal. Parte de la crítica cinematográfica de Manny Farber, el ensayo de Dorothy van Ghent «The Dickens Worlds: A View from Todgers» y el ensayo de Randall Jarrell sobre Walt Whitman se cuentan entre los raros ejemplos de lo que quiero decir. Son ensayos que revelan la superficie sensual del arte sin enlodarla.

9

Hoy en día, el valor más alto y más liberador en el arte —y en la crítica de hoy— es la *transparencia*. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. En esto reside la grandeza de, por ejemplo, las películas de Bresson y de Ozu, y de *La regla del juego* de Renoir.

En otros tiempos (en Dante, por ejemplo) debió de haber sido un acto creador y revolucionario el concebir las obras de arte de manera que permitieran su experimentación en distintos niveles. Ahora no. Sería reforzar el principio de redundancia, que es la principal aflicción de la vida moderna.

En otros tiempos (tiempos en que no abundaba el gran arte), debió de haber sido un acto creador y revolucionario interpretar las obras de arte. Ahora no. Decididamente, lo que ahora no precisamos es asimilar nuevamente el Arte al Pensamiento o (lo que es peor) el Arte a la Cultura.

La interpretación da por supuesta la experiencia sensorial de la obra de arte, y toma a esta como punto de partida. Pero hoy este supuesto es injustificado. Piénsese en la tremenda multiplicación de las obras de arte al alcance de todos nosotros, agregada a los gustos y olores y visiones contradictorios del contorno urbano que bombardean nuestros sentidos. La nuestra es una cultura basada en el exceso, en la superproducción; el resultado es la constante declinación de la agudeza de nuestra experiencia sensorial. Todas las condiciones de la vida moderna —su abundancia material, su exagerado abigarramiento — se conjugan para embotar nuestras facultades sensoriales. Y la misión del crítico debe plantearse precisamente a la luz del condicionamiento de nuestros sentidos, de nuestras capacidades (más

que de los de otras épocas).

Lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más.

Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor que el ya existente. Nuestra misión consiste en reducir el contenido de modo que podamos ver en detalle el objeto.

La finalidad de todo comentario sobre el arte debería ser hoy hacer que las obras de arte —y, por analogía, nuestra experiencia personal— fueran para nosotros más, y no menos, reales. La función de la crítica debería consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*.

10

En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte.

1964

Simone Weil

Los héroes de la cultura, en nuestra civilización liberal burguesa, son antiliberales y antiburgueses; son escritores reiterativos, obsesivos y mal educados, que nos impresionan por la fuerza; no simplemente por su tono de autoridad personal y por su ardor intelectual, sino por su carácter de marcado extremismo personal e intelectual. Los fanáticos, los histéricos, los destructores del yo, son precisamente los autores que aportan su testimonio a esta época espantosamente pulcra en que vivimos. En la mayoría de los casos es un problema de tono: resulta difícil dar crédito a ideas expresadas en los tonos impersonales de la cordura. Hay determinadas eras demasiado complejas, demasiado ensordecidas por experiencias históricas e intelectuales contradictorias como para escuchar la voz de la cordura. La cordura se torna transigencia, evasión, mentira. La nuestra es una era que persigue conscientemente la salud y, sin embargo, solo cree en la realidad de la enfermedad. Las verdades que respetamos son las que nacen de la aflicción. Mesuramos la verdad en términos de costo en sufrimientos para el escritor, y no a partir de la pauta de una verdad objetiva, a la que corresponden las palabras del escritor. Todas y cada una de nuestras verdades deben tener un mártir.

Lo que repelió al maduro Goethe del joven Kleist, que presentó sus obras al prominente decano de las letras alemanas «de rodillas en su corazón» —lo mórbido, lo histérico, el sentido de lo insano, la enorme indulgencia para con el sufrimiento que minaban las piezas teatrales y los cuentos de Kleist— es precisamente lo que valoramos hoy. Hoy Kleist gusta, mientras la mayor parte de la obra de Goethe ha quedado relegada a tediosos temas escolares. De la misma manera, escritores como Kierkegaard, Nietzsche, Dostoievski, Kafka, Baudelaire, Rimbaud, Genet —y Simone Weil— tienen autoridad sobre nosotros precisamente por su aire enfermizo. Su morbosidad es su garantía, y es

lo que impone convicción.

Quizá haya ciertas épocas que no necesitan tanto de la verdad como de una profundización del sentido de la realidad, un aumento de la imaginación. Personalmente, ninguna duda me cabe de que la concepción sana del mundo es la verdadera. Sin embargo, ¿acaso es la verdad lo que siempre deseamos? La necesidad de verdad no es constante; como tampoco lo es la necesidad de reposo. Una idea que suponga distorsión puede tener un empuje intelectual superior al de la verdad; puede servir mejor a las necesidades del espíritu, que varían. La verdad es equilibrio, pero quizá lo opuesto a la verdad, el desequilibrio, no sea mentira.

No obstante, no es mi intención desacreditar una moda intelectual, sino subrayar las motivaciones que se esconden tras el gusto contemporáneo por lo extremo en el arte y el pensamiento. Basta con que no seamos hipócritas, que reconozcamos por qué leemos y admiramos a escritores como Simone Weil. Me resisto a admitir que pasen de un puñado los lectores que realmente compartan sus ideas, de entre las decenas de miles que ganó tras la publicación póstuma de sus libros y ensayos. No es necesario compartir las angustiadas e inconsumadas relaciones afectivas de Simone Weil con la Iglesia católica, ni aceptar su teología agnóstica de la ausencia divina, ni adherir a sus ideales de negación del cuerpo, ni estar de acuerdo con su odio injusto y violento por la civilización romana y los judíos. Los mismo sucede con Kierkegaard y con Nietzsche; la mayoría de sus admiradores modernos no abrazan sus ideas, ni podrían hacerlo. Leemos a autores de tan virulenta originalidad por su autoridad personal, por el ejemplo de su seriedad, por su manifiesto deseo de sacrificarse por sus verdades, y —solo de vez en cuando— por sus concepciones. Así como el corrupto Alcibíades siguió a Sócrates, incapaz y sin ganas de cambiar su vida, pero inquieto, rico y cargado de amor, el lector moderno sensible rinde sus respetos a un nivel de realidad espiritual que no es, no podría ser, el suyo propio.

Algunas vidas son ejemplares, otras no; y entre las ejemplares las hay que nos invitan a la imitación, y otras que contemplamos a distancia, con una mezcla de repulsión, piedad y reverencia. Esta es,

en rasgos generales, la diferencia entre el héroe y el santo (si se nos permite usar este último término en un sentido, más que religioso, estético). Una vida así, absurda en sus exageraciones y en su grado de automutilación —como la de Kleist, como la de Kierkegaard—, fue la de Simone Weil. Estoy pensando en el fanático ascetismo de la vida de Simone Weil, en su desprecio del placer y de la felicidad, en sus nobles y ridículos gestos políticos, en sus elaboradas repulsas del ego, en su incansable cortejar a la aflicción; y no olvido su falta de atractivo, su torpeza física, sus jaquecas, su tuberculosis. Nadie que ame la vida quisiera imitar su dedicación al martirio, y no lo desearía para sus hijos ni para ningún otro al que amara. Sin embargo, en la medida en que amamos lo serio, tanto como la vida, nos inquieta, nos alimenta. En el respeto que sentimos por esas vidas, reconocemos la presencia del misterio en el mundo, y el misterio es precisamente lo que desmiente una segura posesión de la verdad, de una verdad objetiva. En este sentido, toda verdad es superficial; y algunas (pero no todas) distorsiones de la verdad, algunas (pero no todas) demencias, alguna (pero no toda) reacción enfermiza, algunas (pero no todas) negaciones de la vida, permiten la verdad, producen cordura, crean salud y enaltecen la vida.

1963

Los *Carnets* de Camus

Los grandes escritores son maridos o amantes. Algunos escritores reúnen las sólidas virtudes del marido: honestidad, inteligencia, generosidad, decencia. Hay otros escritores en quienes se aprecian los dones de un amante, dones de temperamento, más que de bondad moral. Como es notorio, las mujeres toleran en el amante atributos —malhumor, egoísmo, insinceridad, brutalidad— que nunca consentirían en el marido, porque el amante, a cambio, excita, infunde intensos sentimientos. Del mismo modo, los lectores transigen con la ininteligibilidad, las obsesiones, las verdades dolorosas, las mentiras, la mala sintaxis, si, en compensación, el escritor les permite saborear raras emociones y peligrosas sensaciones. Y en el arte, como en la vida, ambos, maridos y amantes, son necesarios. Es lamentable verse en la obligación de escoger entre ellos.

Y también, en el arte, como en la vida: el amante se ve de ordinario relegado a segundo lugar. En las grandes épocas de la literatura, los maridos han sido más numerosos que los amantes; en todas las grandes épocas de la literatura, excepto en la nuestra. La perversidad es la musa de la literatura moderna. Hoy, la morada de la ficción está repleta de amantes iracundos, alegres violadores, hijos castrados..., pero hay en ella muy pocos maridos. Los maridos tienen mala conciencia: todos quisieran ser amantes. Aun un escritor tan sólido y matrimonial como Thomas Mann estuvo atormentado por su ambivalencia ante la virtud, y siempre anduvo persiguiéndola con la excusa de un conflicto entre el burgués y el artista. Pero la mayoría de los escritores modernos ni siquiera reconocen el problema de Mann. Cada escritor, cada movimiento literario, compite con su predecesor en un gran despliegue de temperamento, obsesión, singularidad. La literatura moderna está sobrecargada de locos geniales. No es, pues, de extrañar que cuando un escritor inmensamente dotado, cuyas

aptitudes no llegan a la genialidad, surge asumiendo con audacia las responsabilidades de la cordura, sea aclamado por consideraciones que exceden sus méritos puramente literarios.

Me refiero, naturalmente, a Albert Camus, el marido ideal de las letras contemporáneas. Como contemporáneo, tuvo que tratar temas de dementes: suicidio, carencia de afecto, culpabilidad, terror absoluto. Pero lo hace con un aire de razonabilidad, *mesura*, fluidez, graciosa impersonalidad, que le sitúa aparte de los otros. Partiendo de las premisas de un nihilismo popular, mueve al lector —con solo el poder de su voz y su tono sosegados— a sacar conclusiones humanistas y humanitarias que en nada derivan de sus premisas. Este salto ilógico desde el abismo nihilista es la cualidad que lleva a los lectores a sentirse agradecidos a Camus. Así es como suscitó en sus lectores sentimiento de verdadero afecto. Kafka despierta piedad y terror; Joyce, admiración; Proust y Gide, respeto; pero ningún escritor moderno que yo recuerde, excepto Camus, ha despertado amor. Su muerte en 1960 fue sentida por todos los lectores como una pérdida personal.

Siempre que se habla de Camus hay una mezcolanza de juicios personales, morales y literarios. Ningún debate sobre Camus deja de incluir, o al menos sugerir, un tributo a su bondad y atractivo humanos. Por ello, escribir sobre Camus obliga a considerar lo que ocurre entre la imagen de un escritor y su mundo, lo cual equivale a considerar la relación entre moralidad y literatura. Pues no se trata simplemente de que Camus lanzara siempre sobre sus lectores el problema moral. (Todas sus narraciones, dramas y novelas, refieren el proceso de su sentimiento responsable, o su ausencia.) Es por esto por lo que su obra, enjuiciada simplemente desde la perspectiva literaria, no es lo bastante importante como para soportar la carga de admiración que algunos lectores desean concederle. *Se pretende* que Camus sea un escritor verdaderamente grande, no solo un escritor muy bueno. Pero no lo es. Aquí convendría comparar a Camus con George Orwell y James Baldwin, otros dos escritores de estilo matrimonial, que intentan combinar el papel de artista con la conciencia cívica. Tanto Orwell como Baldwin son mejores escritores

en sus ensayos que en su ficción. Esta disparidad no la encontramos en Camus, escritor mucho más importante. Pero es verdad que el arte de Camus siempre está al servicio de determinadas concepciones intelectuales que están expresadas con mayor precisión en los ensayos. La ficción de Camus es explicativa, filosófica. Y no tanto por sus personajes —Meursault, Calígula, Jan, Clamence, el doctor Rieux— como por los problemas de inocencia y culpa, responsabilidad e indiferencia nihilista. Las tres novelas, las narraciones y los dramas, poseen una endeble y en cierto modo esquelética cualidad que, a juzgar por las normas del arte, mantiene su obra a distancia de la primera línea. A diferencia de Kafka, cuyas ficciones más ilustrativas y simbólicas son al mismo tiempo actos autónomos de la imaginación, la ficción de Camus delata continuamente su origen en una inquietud intelectual.

¿Qué decir de los ensayos, los artículos políticos, las conferencias, la crítica literaria, el periodismo de Camus? Es una obra en extremo distinguida. Pero ¿fue Camus un pensador de importancia? La respuesta es no. Sartre, pese a lo desagradables que algunas de sus simpatías políticas resultan entre su público anglófono, brinda una mentalidad poderosa y original al análisis filosófico, psicológico y literario. Camus, a pesar del atractivo de sus simpatías políticas, no. Los célebres ensayos filosóficos *(El mito de Sísifo, El hombre rebelde)* son la obra de un epígono extraordinariamente talentoso y culto. Lo mismo podría decirse de Camus en cuanto historiador de ideas y crítico literario. Camus se encuentra a sus anchas cuando se descarga del fardo de la cultura existencialista (Nietzsche, Kierkegaard, Dostoievski, Heidegger, Kafka) y habla en nombre propio. Así sucede en el gran ensayo contra la pena capital, «Reflexiones sobre la pena de muerte», y en escritos ocasionales como los ensayos descriptivos de Argel, Orán y otros lugares mediterráneos.

En Camus no encontramos arte ni pensamiento de primera calidad. La extraordinaria aceptación de su obra sería explicable por una belleza de otro orden, la belleza moral, cualidad esta descuidada por la mayoría de los escritores de este siglo. Otros escritores han estado más comprometidos, han sido más moralistas. Pero ningún otro

aparece con más belleza, con más convicción, en su profesión de interés moral. Desgraciadamente, en el arte, la belleza moral —como en la persona la belleza física— es extremadamente perecedera. No tiene en absoluto tanta duración como la belleza artística o intelectual. La belleza moral tiende a decaer muy rápidamente por sentenciosidad o inadecuación a la época. Eso le sucede con frecuencia especial al escritor, como Camus, cuyo mensaje atiende directamente a una imagen generacional de lo que es ejemplar en un hombre en una situación histórica determinada. Su obra, a menos que posea extraordinarias reservas de originalidad artística, está muy expuesta a que, tras su muerte, parezca de pronto despojada. Para algunos, esta decadencia alcanzó a Camus en vida. Sartre, en el famoso debate que terminó con aquella famosa amistad, advirtió cruel pero certeramente que Camus llevaba consigo «un pedestal portátil». Luego llegó aquel honor letal, el premio Nobel. Y poco antes de su muerte, un crítico predijo a Camus un destino idéntico al de Arístides: que nos cansaríamos de oírle llamar «el Justo».

Quizá, para el escritor, sea siempre peligroso inspirar gratitud a sus lectores: la gratitud es uno de los sentimientos más vehementes, pero también el más efímero. Pero no se pueden rechazar estas observaciones tan poco amables como simple venganza del agradecido. Si la entereza moral de Camus en un momento dado cesó de cautivar para comenzar a irritarnos, fue porque en ella había una cierta debilidad intelectual. En Camus, como en James Baldwin, se percibe la presencia de una pasión absolutamente auténtica e históricamente pertinente. Pero, también como en Baldwin, esa pasión pareció transmutarse demasiado rápidamente en lenguaje sentencioso, en una inagotable oratoria autoperpetuadora. Los imperativos morales —amor, moderación— ofrecidos para paliar intolerables dilemas históricos o metafísicos eran demasiado generales, demasiado abstractos, demasiado retóricos.

Camus fue para toda una generación literaria el escritor que representaba la figura heroica del hombre viviendo en un estado de permanente revolución espiritual. Pero es también el hombre que propuso y defendió esta paradoja: un nihilismo civilizado, una

rebeldía absoluta que reconoce límites; y convirtió la paradoja en receta de buena ciudadanía. ¡Qué intrincada bondad, después de todo! En los escritos de Camus, la bondad se ve forzada a escoger simultáneamente el acto apropiado y su razón justificada. Así es la rebelión. En 1939, en medio de unas reflexiones sobre la guerra recién iniciada, el joven Camus se interrumpía en sus *Carnets* para advertir: «Estoy buscando razones para mi rebeldía, hasta el momento no justificada por nada». Su radicalismo precedía a las razones que lo justificaban. Más de una década después, en 1951, Camus publicaría *El hombre rebelde*. En esta obra, la refutación de la rebeldía era, igualmente, una actitud temperamental, un acto de autopersuasión.

Lo notable, dado el refinado temperamento de Camus, es que le fuera posible actuar, tomar decisiones verdaderamente históricas, tan de corazón como lo hizo. Se recordará que Camus tuvo que tomar al menos tres decisiones fundamentales en su breve vida —la de participar personalmente en la resistencia francesa, la de abandonar el partido comunista y la de negarse a tomar partido en la revolución argelina— y se comportó de un modo admirable, en mi opinión, en al menos dos de las tres. El problema de Camus en los últimos años de su vida no era que se hubiera convertido a una religión, ni que se inclinara a la humanitaria gravedad burguesa, ni que hubiera perdido su coraje socialista. Ocurrió, más bien, que cayó en la trampa de su propia virtud. El escritor que actúa como conciencia pública necesita un coraje extraordinario y unos reflejos seguros, como un boxeador. Al cabo de un tiempo, estos reflejos inevitablemente se atrofian. Necesita, además, una gran frialdad emocional. Camus carecía de esa frialdad, al menos en el sentido en que Sartre la tiene. No subestimo el valor que implica repudiar el procomunismo de muchos intelectuales franceses de los últimos años cuarenta. La decisión de Camus, como juicio moral, fue acertada entonces, y desde la muerte de Stalin se lo reivindicó en numerosas ocasiones, inclusive en el sentido político. Pero el juicio moral y el político no siempre coinciden tan felizmente. Su agónica incapacidad para tomar partido en la cuestión argelina —el tema sobre el cual, como francés y como argelino a un tiempo, estaba más calificado que nadie para hablar— fue el desafortunado y

definitivo testamento de su virtud moral. En los años cincuenta, Camus declaraba que sus lealtades y simpatías particulares le impedían emitir un juicio político decisivo. «¿Por qué se pedirá tanto de un escritor?», preguntaba quejumbrosamente. Mientras Camus se encerraba en su silencio, Merleau-Ponty, que había abandonado el grupo de *Les Temps Modernes* tras los pasos de Camus a raíz de la cuestión del comunismo, y el mismo Sartre, reunían firmas influyentes para dos manifiestos históricos en protesta contra la continuación de la guerra de Argelia. Es una cruel ironía que Merleau-Ponty, cuyas concepciones políticas y morales se aproximaban tanto a las de Camus, y Sartre, cuya integridad política Camus había dado, una década antes, la impresión de poder demoler, estuvieran en situación de guiar a los intelectuales franceses con conciencia a la inexcusable actitud, la única, la actitud que todos esperaban que Camus tomara.

En un perspicaz comentario sobre uno de los libros de Camus, hace algunos años, Lionel Abel nos lo presenta como el hombre que encarna el Noble Sentimiento, distinto del Noble Acto. Esto es rigurosamente cierto, y no significa que en la moralidad de Camus hubiera ningún tipo de hipocresía. Significa que la acción no fue el principal móvil de Camus. La capacidad de actuar, o de abstenerse de actuar, ocupa un lugar secundario respecto de la capacidad o incapacidad de sentir. Se trata menos de una posición intelectual elaborada por Camus que de una exhortación al sentimiento, con todos los restos de impotencia política que esto implica. La obra de Camus revela una personalidad en busca de una situación, nobles sentimientos en búsqueda de nobles actos. En efecto, esta disyuntiva es precisamente el tema de la ficción y de los ensayos filosóficos de Camus. En ellos encontramos la prescripción de una actitud (noble, estoica, y al mismo tiempo desinteresada y compasiva) ligada a la descripción de acontecimientos abrumadores. La actitud, el sentimiento noble, no se hallan auténticamente vinculados al acontecimiento. Son, más que una respuesta o una solución, una trascendencia del acontecimiento. La vida y la obra de Camus no tratan tanto de la moralidad como del «pathos» de las posiciones morales. Este «pathos» es la modernidad de Camus. Y su capacidad

para sufrir este «pathos» de un modo digno y viril es lo que lleva a sus lectores a amarle y admirarle.

Volvamos al hombre, que fue objeto de tanto amor y al que tan poco se conoció. En la ficción de Camus hay algo de incorpóreo; como lo hay en la voz, fría y serena, de los famosos ensayos. Ello, pese a las inolvidables fotografías de su hermosa y desenvuelta presencia. Sus labios sostienen el cigarrillo tanto si lleva trinchera, camisa abierta y jersey, como si lleva traje y corbata. Es, en muchos sentidos, un rostro casi ideal, con aspecto de muchacho, guapo, pero no demasiado, esbelto, firme, de expresión intensa y modesta a un tiempo. Dan ganas de conocer a este hombre.

En los *Carnets, 1935-1942*, el primero de los tres volúmenes publicados, que comprenden los cuadernos en que Camus hizo sus apuntes desde 1935 hasta su muerte, sus admiradores esperaron naturalmente encontrar el generoso sentido del hombre y de la obra que les había conmovido. Lamento tener que decir, antes que nada, que la traducción de Philip Thody es deficiente. Es en muchas partes descuidada, a veces hasta el punto de alterar gravemente el sentido del texto de Camus. Es torpe y no llega a encontrar el equivalente inglés del estilo preciso, desenvuelto y muy elocuente, de Camus. El libro cuenta también con un aparato académico importuno que quizá no fastidie a algunos lectores; a mí, ciertamente, sí. Y sin embargo, no existe traducción, sea fidedigna o inarmónica, que pueda hacer los *Carnets* menos interesantes de lo que son, o aún más interesantes. No son grandes diarios literarios como los de Kafka y Gide. No tienen el brillo intelectual ardiente de los *Diarios* de Kafka. Están faltos de la sofisticación cultural, la diligencia artística, la densidad humana del *Journal* de Gide. Son comparables, por ejemplo, al *Oficio de vivir* de Cesare Pavese, salvo en que carecen del elemento de revelación personal, de intimidad psicológica.

Los *Carnets* de Camus contienen gran variedad de cosas. Son libros de trabajo literario, material en bruto para sus escritos, donde se fueron esbozando frases, retazos de conversaciones oídas al vuelo, ideas para narraciones, y a veces párrafos enteros incorporados más

tarde a novelas y ensayos. Estas secciones de los *Carnets* son materia de apuntes, y por tal motivo me permito dudar de que resulten terriblemente emocionantes, aun para los aficionados a la ficción de Camus, a pesar de la celosa anotación y correlación con los libros publicados preparada por Mr. Thody. Los *Carnets* contienen también una miscelánea de notas de lectura (Spengler, historia del Renacimiento, etcétera) de nivel más bien limitado —las extensas lecturas que le llevaron a escribir *El hombre rebelde* no están recogidas aquí— y una serie de máximas y reflexiones sobre temas psicológicos y morales. Algunas de estas reflexiones son de una considerable lucidez y finura. Vale la pena leerlas, y podrían ayudar a disipar una imagen habitual de Camus, según la cual sería una especie de Raymond Aron, un hombre trastornado por la filosofía alemana, convertido tardíamente al empirismo anglosajón y al sentido común conocido por el nombre de virtud «mediterránea». Los *Carnets*, al menos su primer volumen, destilan un agradable clima de nietzscheanismo domesticado. El joven Camus escribe como un Nietzsche francés, melancólico donde Nietzsche es salvaje, estoico donde Nietzsche es personal y subjetivo hasta la manía. Y por último, los *Carnets* están llenos de comentarios personales —declaraciones y resoluciones, sería su mejor descripción— de naturaleza marcadamente impersonal.

La impersonalidad es quizá lo que mejor define los *Carnets* de Camus; tan anti-autobiográficos son. Al leer los *Carnets*, resulta difícil recordar que Camus fue un hombre que llevó una vida muy interesante, una vida (a diferencia de las de muchos escritores) interesante no solo en el sentido interior sino también en el aparente. Muy poco de esta vida se conserva en los *Carnets*. No hay nada sobre su familia, a la que estuvo profundamente unido. Tampoco hay ninguna mención de los acontecimientos que transcurrieron en este tiempo: su labor con el Théâtre de l'Équipe, su primer y su segundo matrimonio, su pertenencia al partido comunista, su carrera como editor de un periódico argelino de izquierdas.

Como es lógico, no se debe juzgar el diario de un escritor según las mismas pautas que un diario íntimo corriente. Los cuadernos de un

escritor cumplen una función muy específica: en ellos se va edificando pieza a pieza la identidad del autor ante sí mismo. Es típico que las notas de los escritores estén plagadas de afirmaciones sobre la voluntad: la voluntad de escribir, la voluntad de amar, la voluntad de renunciar al amor, la voluntad de seguir viviendo. El diario es el lugar en que el escritor actúa heroicamente ante sí mismo. En él existe únicamente como ser que percibe, que sufre, que lucha. Esa es la razón por la que todos los comentarios personales en los *Carnets* de Camus son de una naturaleza tan impersonal, y excluyen por entero los acontecimientos y las personas de su vida. Camus escribe sobre sí, solo como solitario: lector solitario, *voyeur*, amante del sol y del mar y caminante en el mundo. En esto se manifiesta toda su humanidad de escritor. La soledad es la metáfora indispensable de la conciencia del escritor moderno, no solo para los inadaptados emocionales confesos, como Pavese, sino aun para un hombre tan sociable y socialmente consciente como Camus.

Así, los *Carnets*, pese a constituir una lectura absorbente, no responden a la pregunta sobre el carácter habitual de Camus ni contribuyen a un conocimiento más profundo de su persona en cuanto hombre. Camus era, en palabras de Sartre, «la conjunción admirable de un hombre, una acción y una obra». Hoy solo perdura la obra. Y esta conjunción de hombre, acción y obra, inspire lo que inspire a las mentes y a los corazones de sus miles de lectores y admiradores, no puede ser enteramente reconstruida simplemente por la experiencia de su obra. Hubiera sido una importante y feliz ocurrencia que los *Carnets* de Camus sobrevivieran a su autor para enseñarnos del hombre más de lo que enseñan, pero desafortunadamente no es así.

1963

Vivre sa vie, de Godard

PREFACIO: Vivre sa vie *invita a un tratamiento más bien teórico, pues es —intelectual, estéticamente— extremadamente compleja. Las películas de Godard tratan de ideas, en el sentido mejor, más puro y sofisticado, en que una obra de arte puede tratar «de ideas». Mientras escribía estas notas, descubrí, en* L'Express *del 21 de julio de 1961, una entrevista en la que Godard decía: «Mis tres películas tienen todas, en el fondo, el mismo tema. Tomo un individuo que tiene una idea e intenta ir hasta el fin de su idea». Cuando Godard dijo esto ya había realizado, además de una serie de cortometrajes*, À bout de souffle *(1959) con Jean Seberg y Jean-Paul Belmondo*, Le petit soldat *(1960) con Michel Subor y Anna Karina y* Une femme est une femme *(1961), con Karina, Belmondo y Jean-Claude Brialy. Hasta qué punto sus afirmaciones son ciertas respecto de* Vivre sa vie, *su cuarta película, que hizo en 1962, es lo que pretendo demostrar*.

NOTA: *Godard, que nació en París en 1930, ha realizado diez largometrajes. Después de las cuatro antes mencionadas, hizo*: Les carabiniers *(1962-1963) con Marino Mase y Albert Juross*, Le mépris *(1963) con Brigitte Bardot, Jack Palance y Fritz Lang,* Bande à part *(1964) con Karina, Sami Frey y Claude Brasseur*, Une femme mariée *(1964) con Macha Méril y Bernard Noël,* Alphaville *(1965) con Karina, Eddie Constantine y Akim Tamiroff, y* Pierrot le fou *(1965) con Karina y Belmondo. Seis de estas películas han sido estrenadas en Estados Unidos. La primera es ya considerada un clásico de las salas de arte y ensayo; la octava,* Une femme mariée*, ha tenido una acogida desigual. Pero otras,* Une femme est une femme, Vivre sa vie, Le mépris *y* Bande à part*, han sido sin excepción rotundos fracasos de crítica y de taquilla. La brillantez de* À bout de souffle *es ya evidente para todos, por lo que explicaré mi estima por* Vivre sa vie. *Pese a que no pretendo que todo el resto de su obra esté en el mismo nivel de calidad, no hay película de Godard que*

carezca de numerosos pasajes notables de la más alta categoría. La ceguera de importantes críticos estadounidenses ante los méritos de Le mépris*, una película con enormes defectos pero, no obstante, extraordinariamente ambiciosa y original, me parece particularmente lamentable*.

1

«El cine es aún una forma de arte gráfico», escribió Cocteau en su *Journal*. «A través de él, escribo con imágenes y consigo para mi propia ideología un poder real. Muestro lo que otros dicen. En *Orfeo*, por ejemplo, no narro el paso a través de espejos; lo muestro y, en cierto sentido, lo demuestro. Los medios que utilizo no son importantes, si mis personajes representan públicamente lo que quiero que representen. La fuerza mayor de una película radica en que sea indiscutible con respecto a las acciones que determina, y que transcurren ante nuestra vista. Es normal que el testigo de una acción la transforme para su propio gusto, la distorsione y dé falso testimonio de ella. Pero la acción tuvo lugar, y vuelve a tener lugar cada vez que la máquina la resucita. Lucha contra testimonios inexactos y falsos informes policiales.»

2

Todo arte puede ser tratado como un modo de prueba, una afirmación de exactitud en el espíritu de la máxima vehemencia. Toda obra de arte puede ser considerada como un intento de ser indiscutible con respecto a las acciones que representa.

3

La prueba difiere del análisis. La prueba establece que algo ocurrió. El análisis muestra por qué ocurrió. La prueba es un tipo de argumento, por definición, completo; pero el precio de su plenitud es que la prueba es siempre formal. Solo lo que está ya contenido en el comienzo es probado al final. En el análisis, sin embargo, hay siempre

nuevos ángulos de comprensión, nuevos campos de causalidad. El análisis es sustantivo. El análisis es un tipo de argumento, por definición, siempre incompleto; es, hablando con propiedad, indeterminable.

La medida en que una determinada obra de arte es concebida como forma de prueba es, naturalmente, cuestión de proporción. Sin duda, algunas obras de arte están más dirigidas a la prueba, más basadas en consideraciones de forma, que otras. Pero, sin embargo, diría yo, todo arte tiende a lo formal, a una plenitud que debe ser, más que sustantiva, formal —finales con elegancia y estilo y solo secundariamente convincentes en términos de motivaciones psicológicas o fuerzas sociales—. (Piénsese en los finales difícilmente creíbles, pero infinitamente satisfactorios, de la mayoría de las obras de Shakespeare; en particular las comedias.) En el gran arte, es la forma —o, como aquí lo denomino, el deseo de demostrar más que el deseo de analizar— lo que impera en último término. Es la forma la que nos permite determinar.

4

Un arte atento a la demostración es formal en dos sentidos. Su tema es la forma (por encima y más allá del tema) de los acontecimientos, y las formas (por encima y más allá del tema) de la conciencia. Sus significados son formales; es decir, incluyen evidentes elementos de diseño (simetría, reiteración, inversión, doblaje, etcétera). Esto puede ser cierto aun cuando la obra esté tan cargada de «contenido» que virtualmente se proclame a sí misma didáctica... como la *Divina Comedia* de Dante.

5

Las películas de Godard están particularmente dirigidas a la demostración, más que al análisis. *Vivre sa vie* es una exhibición, una presentación de pruebas. Muestra *que* algo ocurrió, no *por qué* ocurrió. Expone la inexorabilidad de un acontecimiento.

Por esta razón, las películas de Godard, pese a las apariencias, son drásticamente antitópicas. En el arte comprometido con lo social, las producciones tópicas nunca pueden limitarse a mostrar que algo *es*. Deben indicar *cómo*. Deben mostrar *por qué*. Pero lo más importante de *Vivre sa vie* es que no explica nada. Rechaza la causalidad. (Así, la secuencia causal que es corriente en la narrativa queda rota en las películas de Godard por la descomposición en extremo arbitraria de la historia en doce episodios —episodios que están vinculados, más que causalmente, por simple sucesión—.) *Vivre sa vie* no «trata de» la prostitución, como tampoco *Le petit soldat* «trata de» la guerra de Argelia. Tampoco nos da Godard en *Vivre sa vie* explicación alguna de una especie ordinaria y reconocible, sobre las razones que llevarán a la protagonista, Naná, a prostituirse. ¿Será acaso porque no pudo conseguir un préstamo de dos mil francos a cuenta del dinero a percibir de su ex marido, ni como favor de uno de sus compañeros de la tienda de discos en la que trabaja, y fue echada del apartamento? Difícilmente. Al menos, no solo por esto. Pero apenas si nos enteramos de algún otro detalle. Todo lo que Godard nos muestra es que se prostituyó. Tampoco nos muestra Godard por qué al final de la película, Raúl, el chulo de Naná, la vende, ni qué sucedió entre ellos, ni qué hay detrás del tiroteo en la calle, en el cual Naná es asesinada. Solo nos muestra que es vendida, que muere. No analiza. Demuestra.

6

Godard utiliza dos medios de demostración en *Vivre sa vie*. Nos da una colección de imágenes que ilustran lo que pretende probar, y una serie de «textos» que lo explican. Al mantener ambos elementos separados, la película de Godard emplea unos medios de exposición auténticamente novelescos.

7

La intención de Godard es la de Cocteau. Pero Godard percibe dificultades donde Cocteau no vio ninguna. Lo que Cocteau quería

mostrar, algo que fuera indiscutible, era mágico: cosas como la realidad de la fascinación, la eterna posibilidad de metamorfosis. (El paso a través de los espejos, etcétera.) Lo que Godard desea mostrar es lo opuesto: lo antimágico, la estructura de la lucidez. Esta es la razón por la cual Cocteau usó técnicas que, por medio de la semejanza de imágenes, reunían elementos —para formar una totalidad absolutamente sensual—. Godard no hace ningún esfuerzo por explotar la belleza en este aspecto. Usa técnicas que fragmentan, disocian, alienan, rompen. Ejemplo: famoso *staccato* (cortes brutos, etcétera) de *À bout de souffle*. Otro ejemplo: la división de *Vivre sa vie* en doce episodios, con largos títulos como encabezamientos de capítulo al comienzo de cada uno de ellos, que nos explican lo que va a ocurrir.

El ritmo de *Vivre sa vie* es entrecortado. (En otro estilo, es también el ritmo de *Le mépris*.) De aquí que *Vivre sa vie* esté dividida en episodios separados. De aquí, también, las reiteradas interrupciones y reanudaciones de la música en los títulos de crédito y la violenta presentación del rostro de Naná: primero, del perfil izquierdo; luego (sin transición), de todo el rostro; luego (de nuevo sin transición), del perfil derecho. Pero, sobre todo, está la disociación de palabra e imagen que impera en toda la película, permitiendo acumulaciones de intensidad completamente separadas, tanto para la idea como para el sentimiento.

8

A lo largo de la historia del cine, imagen y palabra han sido inseparables. En el cine mudo, la palabra, presentada en forma de títulos, se alternaba, literalmente vinculada, con las secuencias de imagen. Con la llegada del cine sonoro, imagen y palabra se hicieron más que sucesivas, simultáneas. Mientras que en el cine mudo la palabra podía ser comentario de la acción o diálogo de los participantes en la acción, en el cine sonoro la palabra devino (excepto en el caso de los documentales) casi exclusivamente, o al menos fundamentalmente, diálogo.

Godard restaura la disociación de palabra e imagen característica del cine mudo, pero en un nuevo nivel. *Vivre sa vie* está claramente compuesta por dos diferenciados tipos de material, lo visto y lo oído. Pero en la distinción de estos materiales, Godard se muestra muy ingenioso, incluso juguetón. Una variante es el estilo documental de televisión o *cinémavérité* del episodio VIII —mientras somos llevados, primero, a un paseo en coche por París, para ver luego, en rápido montaje, planos de una docena de clientes, oímos una voz seca y monocorde que nos informa rápidamente de las rutinas, los azares y las conmovedoras dificultades de la profesión de prostituta—. Otra variante la encontramos en el episodio XII, donde las felices trivialidades intercambiadas entre Naná y su joven amante son proyectadas en la pantalla en forma de subtítulo. Las palabras de amor no son *oídas* en absoluto.

9

Así, *Vivre sa vie* debe verse como extensión de un género cinematográfico particular: la película narrada. Hay dos formas corrientes de este género que nos brinda imágenes más un texto. En una de ellas, una voz impersonal, que se supone del autor, narra la película. En la otra, escuchamos el monólogo interior del protagonista, narrando los acontecimientos a medida que, según vemos, le acontecen.

Dos ejemplos del primer tipo, caracterizados por una voz anónima que comenta la acción tal como la ve, son *L'année dernière à Marienbad*, de Resnais, y *Les enfants terribles*, de Melville. Un ejemplo del segundo tipo, caracterizado por el monólogo interior del personaje principal, es *Thérèse Desqueyroux*, de Franju. Probablemente, los mejores ejemplos del segundo tipo, donde la acción entera es recitada por el héroe, sean *Le journal d'un curé de campagne* y *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson.

Godard utilizó la técnica perfeccionada por Bresson en su segunda película, *Le petit soldat*, realizada en 1960 en Ginebra, aunque no estrenada hasta enero de 1963 (pues los censores franceses la

prohibieron durante tres años). La película es la sucesión de las reflexiones del héroe, Bruno Forestier, un individuo vinculado a una organización terrorista de derechas, a quien le encomiendan la misión de matar a un agente suizo del F. L. N. Al comienzo de la película, escuchamos la voz de Forestier, diciendo: «El tiempo de la acción ha pasado. Me he hecho más viejo. Ha llegado la hora de la reflexión». Bruno es fotógrafo. Dice: «Fotografiar un rostro es fotografiar el alma que hay tras él. La fotografía es la verdad. El cine es la verdad veinticuatro veces por segundo». Este pasaje central de *Le petit soldat* en el que Bruno medita sobre la relación entre la imagen y la verdad, anticipa la compleja meditación sobre el lenguaje y la verdad de *Vivre sa vie*.

Puesto que la historia misma de *Le petit soldat*, las conexiones factuales entre los personajes, son comunicadas fundamentalmente mediante el monólogo de Forestier, la cámara de Godard queda libre para convertirse en instrumento de contemplación —de ciertos aspectos de los acontecimientos y de los personajes—. Los «acontecimientos» pacíficos —el rostro de Karina, la fachada de los edificios, el paseo por la ciudad en coche— son *estudiados* por la cámara de una forma que en cierto modo aísla la acción violenta. A veces, las imágenes parecen arbitrarias, al expresar una especie de neutralidad emocional; otras veces, revelan una profunda implicación. Es como si Godard oyera y luego viera lo que ha oído.

En *Vivre sa vie*, Godard lleva esta técnica de escuchar primero y luego ver, a nuevos niveles de complejidad. No hay ya un solo punto de vista unificado, sea este el de la voz del protagonista (como en *Le petit soldat*), sea el de la de un narrador todopoderoso, sino una serie de documentos (textos, narraciones, citas, extractos, fragmentos incorporados) de diversa descripción. Estas son, en lo fundamental, palabras, o aun imágenes sin palabras.

10

Todos los elementos esenciales de la técnica de Godard están presentes en la secuencia inicial, la de los créditos, y en el primer episodio. Los

créditos pasan sobre una toma del perfil izquierdo de Naná, tan oscuro que es casi una silueta. (El título de la película es *Vivre sa vie. Un film en douze episodes*.) Mientras pasan los créditos, Naná es filmada de frente, y luego de perfil derecho, todavía en oscura sombra. Ocasionalmente parpadea o ladea ligeramente la cabeza (como si se sintiera incómoda de permanecer inmóvil tanto tiempo) o se humedece los labios. Naná está posando. Está siendo observada.

Luego aparecen los primeros títulos. «Episodio I: Naná y Paul. Naná está harta.» Luego comienzan las imágenes, pero el acento está puesto en lo que escuchamos. La película propiamente dicha se inicia en medio de una conversación entre Naná y un hombre; están sentados a la barra de un café; dan la espalda a la cámara: además de su conversación, oímos los ruidos del camarero y jirones de conversaciones de otros clientes. Por lo que hablan, sin enfrentar nunca la cámara, nos enteramos de que el hombre (Paul) es el marido de Naná, de que tienen un niño y de que Naná ha abandonado recientemente a ambos para tratar de llegar a ser actriz. En esta breve reunión en público (nunca se sabe con exactitud a iniciativa de quién), Paul se muestra rígido y hostil, pero quiere que vuelva; Naná está oprimida, desesperada y asqueada de su marido. Después de algunas duras, amargas palabras, Naná dice a Paul: «Cuanto más hablas, menos significa». A lo largo de esta secuencia inicial, Godard, sistemáticamente, priva al espectador. No hay cambios de enfoque. Al espectador no se le permite ver, implicarse. Solo se le permite oír.

Solo después de que Naná y Paul han interrumpido su infructuosa conversación para dejar la barra y jugar una partida en la máquina tragaperras, podemos verlos. Aun entonces, el acento sigue puesto en la palabra. Mientras hablan, seguimos viendo a Naná y a Paul principalmente de espaldas. Paul ha dejado de rogar y se le ve menos violento. Habla a Naná del divertido desarrollo que, para su padre, un maestro de escuela, hizo una de sus alumnas de un tema escolar: la gallina. «La gallina tiene un interior y un exterior», escribió la niña, «quítese el exterior y encontraremos el interior. Quítese el interior y daremos con el alma.» Con estas palabras, la imagen se disuelve y el episodio termina.

11

El cuento de la gallina es el primero de muchos «textos» que, en la película, establecen lo que Godard pretende decir. Pues la historia de la gallina es, naturalmente, la historia de Naná (en francés hay un juego de palabras, pues «poule» significa «gallina» y «prostituta»). En *Vivre sa vie*, asistimos al desnudarse de Naná. La película se inicia con Naná despojada ya de su exterior: su antigua identidad. Su nueva identidad será, al cabo de unos pocos episodios, la de una prostituta. Pero el interés de Godard no está en la psicología ni en la sociología de la prostitución. En la prostitución encuentra la metáfora más radical para separar los elementos de una vida: como terreno de prueba, una probeta para el estudio de lo que es esencial y lo que es superfluo en una vida.

12

Vivre sa vie puede ser vista en su conjunto como un texto. Es un texto, un estudio de la lucidez; trata de la seriedad.

Y «utiliza» textos (en el sentido más literal) en todos sus episodios, menos en dos. La redacción de la niña sobre la gallina referida por Paul en el episodio I; el pasaje del cuento policial recitado por la dependienta en el episodio II. («Ustedes exageran la importancia de la lógica.») El extracto de *Jeanne d'Arc*, de Dreyer, que Naná presencia en el episodio III. La historia del robo de los mil francos que Naná relata al inspector de policía en el episodio IV. (Nos enteramos de que su nombre completo es Naná Klein y de que nació en 1940.) La historia de Yvette —cómo fue abandonada por Raymond dos años antes— y el discurso de réplica de Naná («soy responsable») en el episodio VI. La solicitud que Naná redacta para la *madame* de un prostíbulo en el episodio VII. La narración documental de la vida y la rutina de la prostituta en el episodio VIII. El disco de música de baile en el episodio IX. La conversación con el filósofo en el episodio XI. El extracto del cuento de Edgar Allan Poe *(El retrato oval)* leído por Luigi en voz alta en el episodio XII.

13

El texto intelectualmente más elaborado de todos los de la película es la conversación del episodio XI entre Naná y el filósofo (representado por el filósofo Brice Parain) en un café. Discuten la naturaleza del lenguaje. Naná pregunta por qué no podemos vivir sin palabras; Parain explica que ello es así porque hablar equivale a pensar, y pensar a hablar, y no hay vida sin pensamiento. La cuestión no está en hablar o no hablar, sino en hablar bien. Hablar bien exige una disciplina ascética *(une ascèse)*, un desprenderse. Tenemos que comprender, por una cosa, porque no hay camino recto a la verdad. Necesitamos error.

En los comienzos de su conversación, Parain relata la historia del Porthos de Dumas, el hombre de acción cuyo primer pensamiento le causó la muerte. (Mientras corría para alejarse de una carga de dinamita que había dispuesto, Porthos se preguntó de pronto cómo podíamos caminar, por qué colocábamos siempre un pie delante del otro. Se detuvo. La dinamita explotó. Él murió.) Hay un sentido en el cual esta historia, como la historia de la gallina, se refiere a Naná. Y a través de la historia y del cuento de Poe narrado en el siguiente (y último) episodio, se nos prepara —formalmente, no sustantivamente— para la muerte de Naná.

14

Godard encuentra inspiración para esta película-ensayo sobre la libertad y la responsabilidad en el lema de Montaigne: «Préstate a los otros; date a ti mismo». La vida de la prostituta es, naturalmente, la metáfora más radical del acto de prestarse a los otros. Pero si preguntáramos cómo Godard nos ha mostrado a Naná preservándose para sí misma la respuesta sería que *no* la ha mostrado. Más bien lo ha explicado. No conocemos las motivaciones de Naná sino a distancia, por inferencia. La película evita toda psicología; no hay demostración de estados de sentimiento, de angustia interior.

Naná se sabe libre, nos dice Godard. Pero esta libertad no tiene interior psicológico. La libertad no es un algo interno, psicológico,

sino algo que se asemeja más bien a la gracia física. Es ser *quien y lo que* uno es. En el episodio I, Naná dice a Paul, «quiero morir». En el episodio II, la vemos intentar desesperadamente conseguir dinero prestado, intentar sin éxito eludir al portero para entrar en su apartamento. En el episodio III, la vemos llorar en el cine por Juana de Arco. En el episodio IV, en la comisaría de policía, vuelve a llorar mientras relata el humillante incidente del robo de los mil francos. «Desearía ser otra persona», dice. Pero en el episodio V («En la calle, el primer cliente»), Naná se ha convertido en lo que es. Ha entrado en la senda que la llevará a su afirmación y a su muerte. Vemos una Naná que solo como prostituta es capaz de afirmarse. Este es el significado de las palabras de Naná a su compañera de prostitución, Yvette, en el episodio VI, en el que serenamente declara: «Soy responsable. Muevo la cabeza, soy responsable. Levanto el brazo, soy responsable».

Ser libre significa ser responsable. Se es libre y, por ende, responsable, cuando se comprende que las cosas son como son. Así, el discurso a Yvette termina con las palabras: «Un plato es un plato. Un hombre es un hombre. La vida es... la vida».

15

Que la libertad no tiene interior psicológico —que el alma es algo que no se encuentra en la superficie, sino después de desnudar el «interior» de una persona— es la doctrina espiritual radical que ilustra *Vivre sa vie*.

Cabe imaginar que Godard es enteramente consciente de la diferencia entre su concepción del «alma» y la concepción tradicional cristiana. La diferencia está precisamente *subrayada* por la cita de *Jeanne d'Arc* de Dreyer; pues la escena que presenciamos es aquella en que el joven sacerdote (representado por Antonin Artaud) va a anunciarle a Juana (Mlle. Falconetti) que va a ser quemada en la hoguera. Su martirio, asegura Juana al turbado sacerdote, es en realidad su liberación. Si bien la elección de una cita de una película nos separa del compromiso emocional respecto de esas ideas y esos sentimientos, la referencia al martirio en este contexto no es irónica.

La prostitución, como *Vivre sa vie* nos permite ver, tiene todo el carácter de una ordalía. Tal como lacónicamente anuncia el título del episodio X, «En el placer, no todo es diversión». Y Naná muere.

Los doce episodios de *Vivre sa vie* son las doce estaciones del vía crucis de Naná. Pero en la película de Godard, los valores de la santidad y el martirio están transpuestos a un plano totalmente secular. Godard nos ofrece, en vez de Pascal, a Montaigne, algo afín a la tónica y la intensidad de la espiritualidad bressoniana, pero sin catolicismo.

El paso en falso de *Vivre sa vie* se da al final, cuando Godard rompe la unidad de su película refiriéndose a ella desde fuera, como creador. El episodio XII se inicia con Naná y Luigi juntos en una habitación; Luigi es un joven del que, al parecer, Naná se ha enamorado (lo hemos encontrado ya antes, en el episodio IX, cuando Naná lo conoce en el bar de una sala de billares y flirtea con él). Al principio, la escena es muda y el diálogo —«¿Salimos? ¿Por qué no te vienes conmigo?», etcétera— es presentado con subtítulos. Luego Luigi, en la cama, empieza a leer en voz alta unos párrafos de *El retrato oval* de Poe, un cuento sobre un artista empeñado en pintar un retrato de su mujer; el artista lucha por una similitud perfecta, pero en el momento en que termina el cuadro, su esposa muere. El cuadro se funde sobre sus palabras y seguidamente vemos a Raúl, el chulo de Naná, arrastrándola violentamente por el patio de su casa de apartamentos, y obligándola a entrar en su coche. Después de una o dos breves imágenes del coche en marcha, Raúl traspasa a Naná a otro chulo; pero se descubre que el dinero recibido no es el estipulado, salen a relucir las pistolas, Naná es alcanzada por una bala y la última imagen nos muestra a los coches alejándose velozmente y a Naná, muerta, tendida en la calle.

Aquí, lo objetable no es la brusquedad del final. Es que Godard está haciendo una clara referencia, desde fuera de la película, al hecho de que la joven actriz que representa a Naná, Anna Karina, sea su esposa. Se burla de su propia fábula, lo cual es imperdonable. Esto equivale a una peculiar falta de coraje, como si Godard no se atreviera a agredirnos con la muerte de Naná —en toda su horripilante

arbitrariedad— y se sintiera obligado a proporcionar en el último momento, una especie de causalidad subliminal. (La mujer es mi esposa; el artista que retrata a su esposa la mata; Naná debe morir.)

16

Dejando de lado este desliz, *Vivre sa vie* me parece una película perfecta. Es decir, tiene por finalidad hacer algo que es a la vez noble e intrincado, y lo hace con pleno éxito. Quizá Godard sea el único director actual interesado en el «cine filosófico» y que posee una inteligencia y una discreción adecuadas a la tarea. Otros directores han tenido sus «concepciones» sobre la sociedad contemporánea y la naturaleza de nuestra humanidad; y a veces sus películas sobreviven a las ideas que plantean. Godard es el primer director que enfrenta decididamente el hecho de que, para poder trabajar seriamente con ideas, uno debe crear un nuevo lenguaje cinematográfico para expresarlas —si se pretende que estas ideas tengan cierta flexibilidad y cierta complejidad—. Él ha intentado hacerlo de diferentes maneras: en *Le petit soldat, Vivre sa vie, Les carabiniers, Le mépris, Une femme mariée* y *Alphaville*. Pero *Vivre sa vie* es, a mi entender, su película más lograda. Por esta concepción, y por la formidable empresa a la que se ha entregado, Godard es, en mi opinión, el director más importante aparecido en los diez últimos años.

APÉNDICE: El anuncio que diseñó Godard cuando la película se estrenó en París:

Un Film Sur La Prostitution Qui Raconte Comment Une Jeune Et Jolie Vendeuse Parisienne Donne Son Corps Mais Garde Son Ame Alors Qu'elle Traverse Comme Des Apparences

Une Série D'Aventures Qui Lui Font Connaître Tous Les Sentiments Humains Profonds Possibles Et Qui Ont Été Filmés Par Jean-Luc Godard Et Joués Par Anna Karina Vivre Sa Vie

1964

Susan Sontag (1933-2004) inició su carrera literaria en 1963, con la publicación de la novela *El benefactor*, pero fue a partir del reconocimiento internacional de sus ensayos reunidos en *Contra la interpretación* cuando se consolidó como una de las principales figuras de los movimientos intelectuales de los años sesenta. Desde entonces su prestigio no ha hecho más que aumentar, tanto por sus obras como por su implicación en la denuncia de los grandes problemas sociales y políticos contemporáneos. En 2000, su novela *En América* fue galardonada con el National Book Award. En 2001 recibió el Premio Jerusalén por el conjunto de su obra, y en 2003 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y el Premio de la Paz, concedido por los libreros alemanes. A partir de 2007 se publicó en esta misma colección su obra póstuma: *Al mismo tiempo* (2007, una colección de ensayos sobre cuestiones políticas, literarias, intelectuales y morales), *Renacida. Diarios tempranos 1947-1964* (2011), *La conciencia uncida a la carne. Diarios de madurez 1964-1980* (2014) y *Declaración* (2018). Susan Sontag falleció en Nueva York en 2004.

«En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte».

Decía Susan Sontag que el arte ha de ser un acto liberador que permita experimentar la luminosidad del objeto. Interpretarlo, traducirlo, no es más que un acto asfixiante y cobarde. Flash recupera *Contra la interpretación,* un texto fundamental en la narrativa de la autora, en un momento de actualidad en el que tiene más vigencia que nunca. Y lo acompaña de tres ensayos sobre la creación, Simone Weil, «Los Carnets», de Camus y «Vivre sa vie», de Godard. El resultado es un evocador cuarteto que ofrece a los lectores las claves para guiarse en el mapa de pensamientos de la que ha sido considerada una de las intelectuales más inconformistas del siglo XX.

Si te ha gustado este Flash, no te pierdas…

Este Flash pertenece a…

Penguin Random House Grupo Editorial

Edición en formato digital: noviembre de 2021

© 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1996, Herederos de Susan Sontag
© 2021, Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona
© Horacio Vázquez Rial por la traducción, cedida por Editorial Seix Barral, revisada por Aurelio Major

Diseño de portada: Penguin Random House Grupo Editorial

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del copyright. El copyright estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del copyright al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, http://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-17906-81-8

Composición digital: M.I. Maquetación, S.L.

[1] Una de las dificultades está en que nuestra idea de la forma es espacial (todas las metáforas griegas de la forma derivan de nociones espaciales). Es por ello por lo que disponemos de un vocabulario de las formas más elaborado para las artes espaciales que para las temporales. Entre las artes temporales, una excepción natural es el teatro, quizá porque el teatro es una forma narrativa (es decir, temporal) que se proyecta visual y pictóricamente en un escenario... Nos falta, sin embargo, aún, una poética de la novela, una noción clara de las formas de narración. Quizá la crítica cinematográfica proporcione la ocasión y sirva de punta de lanza, pues el cine es primordialmente una forma visual, sin por ello dejar de ser una subdivisión de la literatura.

Contenido

La mente despejada

Contra la interpretación

Simone Weil

Los Carnets de Camus

Vivre sa vie Godard

Sobre Susan Sontag

Sobre este Flash

Si te ha gustado este Flash...

Este Flash pertenece a…

Créditos

Nota